

## STAŃCZYCY – STAŃCZYK – WESELE

Temat przedstawionego tu referatu wydaje się oczywisty, bowiem sięga do tej warstwy *Wesela* Wyspiańskiego, którą można określić mianem politycznej. Czy zdominowała ona cały utwór z 1901 roku? Z pewnością nie. Stanowi jednak jeden z filarów diagnozy społecznej, jaką postawił dramatopisarz. Diagnozy przenoszącej się bezpośrednio lub pośrednio na dalsze warstwy dzieła scenicznego i stąd jej ważna, a czasem kluczowa rola. Dodać też trzeba, że warstwa ta stanowi jeden z punktów wyjścia do dalszego rozwoju i eksplikacji poglądów politycznych Wyspiańskiego, uzyskujących w miarę pełny kształt w *Wyzwoleniu*. Mniemać należy, że surowość, już nie diagnozy, ale oceny, tudzież własnej (często mgławicowej) koncepcji politycznej, w umyśle autora drzemały dawno i stały przy nim w trakcie powstawania dramatu. Nie było tu jednak miejsca, ani na Konrada, ani na korowód Masek, ani na przedstawicieli głównych sił społecznych i politycznych. Kunsztowny i subtelny kształt obrzędu weselnego nie pozwalał na wprowadzenie wątku poważnego dyskursu politycznego, ograniczając go zaledwie do pewnego kontekstu pozostającego niejako w tle.

Dla historyka doktryn politycznych i prawnych kwestia polityki w *Weselu* to w gruncie rzeczy kilka problemów może ważnych, ale z pewnością nie dominujących nad bogactwem całokształtu dzieła Wyspiańskiego. Ambicje artystyczne twórcy były bowiem znacznie większe i szersze, zaś jego dzieła w większości nie były *sensu stricto* polityczne, choć takie zabarwienie niemal zawsze posiadały.

Należy jednak zdać sobie sprawę, że kwestia ta wykracza poza kształt sceniczny samego dzieła i wychodząc od niego nie sposób uciec od posilkowania się czy to innymi dramatami, czy to pozostałą częścią jego twórczości artystycznej. Rodzi to również kolejny problem, a mianowicie interpretacji kształtu artystycznego, symbolicznych odniesień i antecedenencji artystycznych, gdzie z pewnością nie można oczekiwać jasnego i klarownego wykładu doktryny czy programu politycznego. Warstwa owej symboliki i fantazji jest tak obszerna, że historyk myśli politycznej może jedynie domyślać się rzeczywistego znaczenia słów i przyczyn, dla których owe słowa zostały wypowiedziane. Dlatego też, choć moje wystąpienie odbywa się w Auli Collegium Novum, a na ścianach wiszą portrety Józefa Szujskiego, Stanisława Tarnowskiego pędzla Jana Matejki i atmosfera tej sali wręcz emanuje inspiracjami, które przeniknęły do dzieł Wyspiańskiego, to jednak myślę, że nie sposób poza oczywistymi skojarzeniami – dotknąć istoty samego dzieła<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Poglębiając analizę problemu symboliki stańczykowskiej starałem się przedstawić w ostatnim rozdziale mojej monografii *Kaduceus polski. Myśl polityczna konserwatystów krakowskich 1866-1934*. Warszawa-Kraków 1990. s. 225 i n.

\*

Symboliczną datą inicjującą ten przedziwny bieg wydarzeń, koincydencji i ich następstw powinien być rok 1869. W styczniu przychodzi na świat autor *Wesela*, od maja do czerwca w „Przeglądzie Polskim” ukazuje się *Teka Stańczyka*, której autorami byli, że przypomnę, Szujski, Tarnowski, Stanisław Koźmian i Ludwik Wodzicki, a która da nazwę całej generacji konserwatystów krakowskich. W czerwcu następuje przypadkowe odkrycie krypty grobowej Kazimierza Wielkiego przez Pawła Popiela, też konserwatystę. W uroczystym otwarciu uczestniczą m.in. Szujski i Matejko. Powstaje interesujący obraz Matejki i równie interesujący artykuł Szujskiego, w którym jak memento brzmią słowa: „wielka postać, która pustymi orbitami spogląda w oczy nerwowemu pokoleniu epigonów upadku”<sup>2</sup>. W czasie powtórnego pogrzebu króla bił dzwon Zygmunta, tak jak będzie również kiedyś bił w dniu pogrzebu Wyspiańskiego.

Oczywiście można sięgnąć daleko wstecz – do inspiracji malarskich Matejki i jego dzieł, które dały niewątpliwie początek temu zbiegowi zdarzeń. Pozostaliśmy jednak chwilę przy tym właśnie roku. Nie wierzę, i nie sędzę zarazem, by sam Wyspiański nie był świadom zbiegu tych wydarzeń i nie wysnuwał stąd daleko idących skojarzeń i symbolicznych znaczeń. Wszak jego poemat *Kazimierz Wielki* i kartony wawelskich witraży, skąd patrzą owe „puste orbity” wystarczą za każdy dowód tej świadomości poety i malarza. A wszystko to rozgrywać się będzie na tle innych obrazów Matejki z postacią Stańczyka w „stańczykowskim” Krakowie, z całą jego wielką przeszłością i czasami małością dnia codziennego.

A jednak nie da się całkowicie odejść od przeszłości poprzedzającej rok wystawienia *Wesela*. Kraków tych czasów, a może i dzisiejszych, to swoiste *corpus clausum*. W ramach jego nie sposób prześledzić przepływu idei, pomysłów, wzajemnych inspiracji i wpływów. Atmosfera zamknięcia, w miarę postępów rozbudowy twierdzy, tworzyła enklawę, w której proces swoistej osmozy intelektualnej jest trudny dziś do poddania rzetelnej i wiarygodnej analizie. Warunków tego zamknięcia intelektualnego ciała dopełnił ustrój Austro-Węgier na tyle liberalny politycznie, by zachować tożsamość narodową i ukryć faktyczną represyjność i niemieckość reżimu (wyjdą one na jaw w okresie Wielkiej Wojny) i na tyle swojski by myśleć kategoriami obywatelskości, by łączyć (wreszcie) pojęcie narodu i państwa. Tak myśleli właśnie „stańczycy”. Stąd wywodzi się przedziwny (a może normalny) intelektualny przepływ idei pomiędzy Matejką a Szujskim, Szujskim a Tarnowskim. „Nisza ekologiczna” mogła ulec spełnieniu, choć z pewnością nie całkowitemu zniszczeniu, jedynie wtedy, gdyby zakwestionowano ową „narodowość” i „obywatelskość” austro-węgierską. W jakiejś mierze dokonał tego Wyspiański. Pamiętać jednak należy zawsze o odmienności perspektyw patrzenia na Polaków i „sprawę polską” – z perspektywy Krakowa, gdzie byli to zawsze (na-

<sup>2</sup> J. Szujski, *Dziela*, seria III, t. 1, Kraków 1885, s. 404.

wet w czasach konserwatystów) obywatele Polski jako kiedyś istniejącego państwa – i z perspektywy Franciszka Józefa I na „obywateli Galicji i Lodomerii”, jednego z krajów koronnych. I tu mylili się zasadniczo stańczycy wierząc lub udając, że wierzą, w tożsamość tej perspektyw. Wielkość naukowa i artystyczna „szkoły krakowskiej”, w tym wypadku Szujskiego i Matejki, oddziaływała na Wyspiańskiego w sposób przemożny. Dała podglebie nie tylko jego wizji malarskiej i dramatopisarskiej, ale stała się, wbrew zamierzeniom konserwatywnych „mistrzów ducha”, źródłem kontestacji.

\*

Pozostając na chwilę w kręgu obrazów Matejki przypomnieć także warto wypowiedź pochodzącą jeszcze z roku 1897, kiedy S. Tarnowski ocenił znaczenie innego obrazu, pisząc: „W 1862 wymalował *Stańczyka*. Były po nim większe, sławniejsze, świetniejsze. Piękniejszych i głębszych nie było [...]. Kiedy Stańczyk siedzi sam jeden w pustej komnacie, za drzwiami tańczące pary i dźwięki muzyki, a przy nim na stole karta z wiadomością o utracie Smoleńska, kiedy ręce rozpaczliwie załamał i splótł, a oczy wpatrzył gdzieś daleko w przyszłość, on ma w sobie te wszystkie złe przecucia, które dręczyły mądrych w XVI wieku. Mówi z niego i z Kochanowskiego „wieczna sromota”, i Orzechowskiego „Byś serce moje rozkroił nic w nim nie znajdziesz, jedno to słowo, zginiemy”, i Górnickiego „Fata jakieś nas pędzą” [...] Być może, że na Stańczyku moglibyśmy się poznać wtedy dopiero, kiedy po roku 1863 zaczęliśmy tak samo rozmyślać i tak samo się bać o przyszłość jak on – kiedy historia nauczyła nas rozumieć wiek XVI i znać jego uczucia i trwogi”<sup>3</sup>. Ten długi cytat nie został tu wprowadzony po to, by ukazać admirację Tarnowskiego dla obrazu, ważne tu są niemal wszystkie słowa. Opis dramaturgii obrazu z „tańczącymi za drzwiami parami i dźwiękami muzyki” to przecież pierwotny obraz sceny *Wesela*, zaś cytaty ze Stanisława Orzechowskiego i Łukasza Górnickiego to w przyszłości część kwestii, jakie padną z ust Stańczyka<sup>4</sup>. Stwierdzenie to nie jest oczywiście tajemnicą dla historyków literatury, ale warto czasem przypomnieć te słowa tym, którzy zbyt jednostronnie odczytują myśl stańczyków, a w Wyspiańskim widzą jedynie ich krytyka.

Wzrok widza przykuwa zresztą jeszcze jeden element obrazu: to leżąca obok fotela, na którym siedzi Stańczyk, „błazeńska laska”, porzucona w geście zwątpienia czy rozpacz.

Etap następny w historii symbolu krakowskiego stronnictwa miał nieco inny charakter. O ile rok 1869 był datą faktycznego kreowania stańczykowskiej sym-

<sup>3</sup> S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 63-64, 67.

<sup>4</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 1958. Wszystkie cytaty z *Wesela* na podstawie tegoż wydania. W nawiasie obok cytatu cyfra rzymska oznacza akt, cyfry arabskie numery wersów. Kwestia Stańczyka brzmi: „Byś serce moje rozkroił/ nic w nim nie znajdziesz inszego/ jako te niepokoje:/ sromota, sromota. wstyd/ palący wstyd:/ jakoweś Fata nas pędzą/ w przepaść” (II, 344-350).

boliki, wtedy gdy przyszli wodzowie stronnictwa wchodzili dopiero na arenę życia politycznego, o tyle lata następne przynieść miały rzeczywiste zakorzenienie się w świadomości społecznej nazwy, przy jednocześnie rosnących wpływach politycznych samych stańczyków. Wspomniałem już, że stronnictwo w pełni akceptowało tę nazwę, nosząc ją z dumą i wewnętrznym przekonaniem, iż mądrość polityczna, rozważa i dalekowzroczność są takim samym ich udziałem, jak matejkowskiego pierwowzoru. Można zresztą bez większego ryzyka mówić tu wręcz o świadomym ewokowaniu tej tradycji dla potrzeb politycznych stronnictwa, tym bardziej że w sukurs przychodziła historyczna erudycja Szujskiego, Tarnowskiego i Koźmiana. Równolegle do tego zachodził też proces inny, polegający na zaakceptowaniu tej nazwy przez społeczeństwo Galicji, choć, powiedzmy to od razu i wprost, bez przypisywania grupie krakowskiej cnót ich historycznego patrona.

Postać Stańczyka, a co za tym idzie i symbol stronnictwa zaczęły w latach siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych nabierać coraz głębszego wyrazu i zyskiwać jeszcze większą popularność. Była to znów zasługa Matejki.

Rok 1874 przyniósł niewielkie formatem, lecz zwiastujące swą kompozycją nadejście *Grunwaldu*, płótno zatytułowane *Zawieszenie dzwonu Zygmunta*, a także pierwszy szkic do *Hołdu pruskiego*. Na pierwszym z nich Stańczyk ukazał się w pozie prześmiewcy, trzymając w ręku długą kość, co było z pewnością odejściem od konwencji *Stańczyka w czasie balu*. Ten „brak poszanowania” dla tak już godnej postaci wyraźnie rozdrażnił w kilkadziesiąt lat później S. Tarnowskiego, usiłującego i niezbyt mogącego sobie poradzić z odpowiednio „poważną” interpretacją jego roli<sup>5</sup>. Łatwiej mu to przyszło z powstałym w roku 1883 obrazem stanowiącym kontynuację tematu pt. *Zygmunt Stary słuchający dzwonu*, gdzie Stańczyk był już odpowiednio zamyślony i smętny. Uwaga, jaką zwracam na ten cykl tematyczny, jest oczywiście podyktowana kolejną inspiracją dla słów z *Wesela*: „Dzwon królewski: – Siedziałem u królewskich stóp/ królewski za mną dwór:/ synaczek i kilka cór./ Włoszka – a wielki chór/ kleru zawodził hymny: –/ a dzwon wschodził – [...] Pojrzałem na króla, a król się zapłonił.../ Dzwon dzwoni!” (II, 315-321; 330-332).

Inaczej natomiast przedstawiała się sprawa *Hołdu pruskiego*, ukończonego ostatecznie w roku 1882 i darowanego przez autora dla zamku królewskiego na Wawelu. Tu powstała druga najśłynniejsza wersja postaci błazna, kto wie, czy nawet nie bardziej popularna. Na obrazie pojawia się też twarz Józefa Szujskiego, której użyczył Piotrowi Opalińskiemu. Może warto w tym miejscu zatrzymać się przez chwilę przy interpretacji Tarnowskiego, bo ta wydaje się bardzo znacząca. „Jest Opaliński (Szujski). Czy był takim naprawdę, nie wiemy, ale tu tak wygląda, jakby tego małego królewicza uczył wszystkich tajemnic przeszłości i tłumaczył mu, czym teraźniejszość, przyszłość niebezpieczeństwo gotuje [...]. Opaliński zna

<sup>5</sup> S. Tarnowski, *tamże*, s. 170.

więcej i głębiej rozumie, lepiej od wszystkich tych jednodniowych polityków co króla otaczają i czuje więcej od nich, bo nie tylko głowę, ale i duszę ma większą [...]. A drugi, który wszystko rozumie i całą przyszłość widzi aż do Olińskiego pokoju, aż do Fryderyka i aż do dnia dzisiejszego, to Stańczyk [...]. On jeszcze czarniej niż Opaliński patrzy na ten polski świat, wątpi więcej, mniej się spodziewa i zdaje się bliskim tej w rzeczach politycznych ostatecznej rozpaczy, która mówi «nie ma rady» i po wszystkich boleściach i walkach wraca do spokoju i rezygnacji»<sup>6</sup>. Opis ten, trzeba przyznać, jest interpretacją tak daleko idącą, że chyba mamy tu do czynienia już nie z objaśnianiem płótna, co wręcz z propagowaniem tej krakowskiej szkoły historycznej i dalszą rozbudową warstwy symbolicznej, dodającej nimbu stronnictwu. I nie wiadomo już w pewnym momencie, czy więcej z opisu melancholia i pesymizm to nastroje Stańczyka, czy jego stańczykowskiego interpretatora; bo jeśli tego ostatniego, to nie bez racji odpowie Dziennikarzowi w *Weselu* sam Stańczyk: „Acan się zalewa łzami/ duszę krwawi, serce krwawi;/ ale znać z Acana mowy,/ że jest – tak – przeciętnie zdrowy;/ jutro humor się naprawi” (II, 247-251).

Na wspomnianych tu obrazach Matejki zamykała się właściwie malarska historia symbolu i lata następne, aż po wystawienie *Wesela* dodały już do portretu Stańczyka niewiele. Rósł natomiast jego mit ugruntowujący się w społeczeństwie tak silnie, iż kreacja Wyspiańskiego trafiła niemal wprost w oczekiwania widza mającego w sławnym dialogu *Wesela* z jednej strony gotowy, i w jego mniemaniu, prawdziwy obraz królewskiego błazna, z drugiej zaś jedynie „stańczyka”, właśnie w cudzysłowie.

By zakończyć tu wątek matejkowskich dzieł, należy wspomnieć jeszcze o jednym obrazie, którego symboliczna kariera dorównywać będzie z czasem roli Stańczyka. Był nim *Wernyhora* namalowany w roku 1882. I on po *Weselu* dostąpił zaszczytu reprezentowania kierunku politycznego, wprowadzie kontradiktoryjnego wobec roli stańczyków, niemniej w wyobraźni Wyspiańskiego równie bezsilnego.

W ten sposób, śledząc dzieje symbolu, dochodzi się do lat 1900-1903, a więc okresu, kiedy powstały najważniejsze, z tego punktu widzenia, dramaty Wyspiańskiego *Wesele* i *Wyzwolenie*<sup>7</sup>. Piszac o nich, pragnę jednak zaznaczyć, iż optyka, jaką przyjmuję, jest wyłącznie nastawiona na stańczykowski symbol i mit. Nie parając się historią literatury, daleki tu jestem od próby analizy twórczości Wyspiańskiego, zdając sobie jednak sprawę z jej ogromnej złożoności i wewnętrznych powiązań. Wymienione wyżej dzieła interesują mnie jednak wyłącznie w warstwie relacji, jaka zachodzi między ich autorem, postacią Stańczyka i konser-

<sup>6</sup> S. Tarnowski, *tamże*, s. 249-250.

<sup>7</sup> Z całej twórczości Wyspiańskiego wybieram jedynie te dwa dzieła, w nich bowiem stronnictwo konserwatywne i jego idee zostały ukazane bezpośrednio w ocenie poety. Abstrahuję w tym wypadku od tych wszystkich utworów, gdzie tkwią jedynie aluzje do konserwatystów, podobnie jak i tych dzieł, gdzie można dopatrywać się poważnego wpływu poglądów krakowskiej szkoły historycznej.

watystami krakowskimi. Implikacje polityczne obu tych dzieł, będąc znacznie szerszymi, w tym kontekście przemawiają do mnie tylko jako ocena jednego z ówczesnych kierunków myśli politycznej i nadany jej symboliczny wymiar. Ograniczenie to jest jednak konieczne wobec ogromnej, syntetyzującej polską tradycję literacką i malarską, siły dzieł Wyspiańskiego.

Stańczyzy jako obóz polityczny pojawiali się w owych dwóch dramatach w sposób zasadniczo różny. Patrząc na oba te przedstawienia oczyma historyka doktryn politycznych, odnoszę wrażenie, że nie była to tyle zmiana poglądów samego Wyspiańskiego, która dokonała się w tak krótkim czasie, ile różnica celów w powstaniu obu dramatów. *Wesele* wydaje się w aspekcie myśli politycznej pewną diagnozą stanu społeczeństwa, jego postaw, nastrojów, możliwości. podczas gdy *Wyzwolenie* rozpatrywane w tym samym aspekcie jest pójściem dalej, jest próbą przedstawienia własnej myśli politycznej autora.

Wchodząc w krąg „weselnej” symboliki, niemal od pierwszego rzutu oka na scenę spotykamy się z sumą tego, co pospół stworzyli Wyspiański, Matejko oraz ów listopadowy, bronowicki epizod. Scena ta, o której Wyspiański napisze: „Przez drzwi otwarte z boku, ku sieni, słyhać huczne weselisko [...]. I cała uwaga osób, które przechodzą przez tę izbę – scenę, zwrócona jest tam, ciągle tam...”<sup>8</sup>, ozdobiona w dodatku matejkowskimi *Wernyhorą* i *Racławicami*, może przypominać i przypomina wnętrze, w którym rozgrywa się dramat dumającego Stańczyka. I kiedy wreszcie pojawia się on, to – jak długa tradycja każe – po kilku krokach zasiada w pozie przyjętej na obrazie z roku 1862. Daleki w tym momencie jestem od rozstrzygania dylematu czy sceniczny Stańczyk, podobnie jak reszta „osób dramatu”, to *alter ego*, czy też własna projekcja myśli bohaterów *Wesela*, czy wreszcie symboliczne przeciwieństwa ich postaw i charakterów – a więc sporu, który z natury rzeczy musi zajmować historyka literatury. Sceniczny Stańczyk jest w moim przekonaniu w równej mierze Wyspiańskim, co domniemanym *alter ego* Dziennikarza. Zna on w równym stopniu swego kreatora Matejkę i jego twórczość (słowa o dzwonie Zygmunta), co i dzieło Tarnowskiego (por. wcześniejsze cytaty z Orzechowskiego i Górnickiego), co wreszcie historiozoficzne tezy Szujskiego. Zna wreszcie bieżącą politykę stańczyków. Dialog, jaki rozegra się między Stańczykiem i Dziennikarzem, będzie więc polemiką między dwiema postaciami, których stan wiedzy o polityce i historii jest taki sam. Jeśli więc Stańczyk ma być *alter ego* Dziennikarza, to polemika ta jest dialogiem między dwoma konserwatystami, z których jeden wierzy, a drugi wątpi. Jeśli natomiast ustami Stańczyka przemawia sam Wyspiański, to z pewnością nie odrzuca on do końca ani konserwatywnej historiozofii, ani opartego na niej światopoglądu, lecz widzi jej wypaczenie w polityce stańczyków, jej płaskość wobec historycznych imponderabiliów.

---

<sup>8</sup> S. Wyspiański, *Wesele...*, s. 6.

Bez względu więc na to kim jest naprawdę Stańczyk, faktem jest, iż obaj prowadzą dyskusję z historycznie zbliżonych pozycji, argumenty ich obu zaś są pokrewne tak konkluzjom krakowskiej szkoły historycznej, jak i wartościom ideologii konserwatywnej z tradycją na czele. W dodatku dialog ten, jak żaden inny w *Weselu*, jest prowadzony bez jednej nuty kpiny (ale nie ironii) ze strony Wyspiańskiego na takim poziomie intelektualnym i w tak wysokim diapazone dramatycznym, że nie ulega wątpliwości, iż waga tej sceny była starannie przemyślanym efektem ze strony autora. Ona naprawdę przesądziła aż do dnia dzisiejszego o obrazie Stańczyka i stańczyków, ona stworzyła naprawdę mit mędrca – błazna i mit rzekomej nicości stronnictwa. Ale zawsze mam wątpliwości, czy gorzkie słowa Wyspiańskiego nie były równie bolesne dla niego samego, co i dla słuchających go stańczyków? Czy nie była to najbardziej dramatyczna i zarazem tragiczna próba rozrachunku z jedyną poważną alternatywą polityczną? Poważną, bo przemyślaną do końca tak jak i idea Wyspiańskiego, dramatyczną, bo podobną w widzeniu przeszłości, tragiczną, bo zupełnie rozbieżną w celach na przyszłość.

Obrazy Matejki i kreacja Wyspiańskiego miały nadać jej równie ostateczny i zarazem skończony wyraz, jak w przypadku Stańczyka. Nie na darmo też w roku 1917 Kazimierz Sichulski malując swą *quasi*-karykaturę Józefa Piłsudskiego, skomponował ją z trzech obrazów Matejki, sadowiąc pośrodku swego bohatera w postawie Stefana Batorego i przydając mu po prawicy królewskiego błazna (z *Holdu pruskiego*), po lewicy zaś Wernyhorę.

Oczywiście, dla ówczesnej (a częściowo i dzisiejszej) publiczności postać Dziennikarza miała swój konkretny punkt odniesienia w osobie Rudolfa Starzewskiego jako redaktora „Czasu”. Wymiar postaci Dziennikarza dyktowany właśnie konkretnością modelu nie był z pewnością jednoznaczny ani dla tej publiczności, ani dla samego autora dzieła, skoro jeszcze po latach Ludwik Hieronim Morstin napisał: „W genialnym skrócie Wyspiański przekazał historii duchową sylwetkę tego człowieka [...]. Jaką musiała być dusza, jaki stopień uświadomienia narodowego i wymagań stawianych swemu pokoleniu przez człowieka, który wśród gwarnej zabawy tak się łamie i chłoszcze jak Dziennikarz z *Wesela*. I zaiste, jedy-ny to człowiek narodowej szopki, który nie ulegał zakłamaniu. Żeby tak odtworzyć jego postać, musiał Wyspiański nie tylko lubić i ocenić Rudolfa Starzewskiego, musiał go wyróżniać spośród współczesnych, *et si comparare licet*, odegrał wobec niego taką rolę jak Platon wobec Sokratesa”<sup>9</sup>. I z pewnością „weselna” postać nie obudziła w modelu ani uczucia gniewu, ani nienawiści do autora (jak w przypadku Tarnowskiego), skoro Starzewski stał się pierwszym recenzentem mądrze i trafnie odczytującym zamiar Wyspiańskiego. Pewną pamiątką tego wzajemnego związku obu tych ludzi oraz związku w płaszczyźnie sztuki i polityki stały się dwa wize-

<sup>9</sup> L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 77.

runki Dziennikarza, jeden Wyspiańskiego i drugi Jacka Malczewskiego, do omówienia których jeszcze powrócę.

Powstałe w roku 1902 *Wyzwolenie* miało, jak wspominałem już, inny zupełnie cel i inną zupełnie rolę przypadła tu stańczykom. Z punktu widzenia zapatrzywań politycznych Wyspiańskiego i z punktu widzenia jego własnej refleksji politycznej rozwiązanie tej kwestii przynosi dialog Konrada z Maskami rozgrywający się gdzieś między Maską 8 a 15. Tam właśnie zostaje wyłożona myśl autora mająca stanowić przeciwieństwo scen aktu I, wśród których pojawia się wręcz cały przegląd stanowisk politycznych ówczesnej Galicji – z konserwatystami i demokratami na czele (scena 2 i 3). I nie ma tu już miejsca na rozważanie „za i przeciw” konserwatywnego programu i ideologii. Wyspiański uderza jednoznacznie, mocno, a nawet złośliwie (Prezes – Tarnowski), wskazując na narodową nicość, lojalizm i faktyczną bezsilność stronnictwa. Ostatnie słowa tej sceny: „A teraz pogodni zasiądźmy do wspólnego stołu i pamiętajmy jedno: nie wymawiać nigdy słowa: Polska”<sup>10</sup> – nie wymagają odrębnego komentarza. Stańczyk nie pojawia się już w tej scenie, jest bowiem niepotrzebny.

Wyspiański nie szuka tu w historii odwołania, by wydać jednoznaczny i potępiający osąd konserwatywnej rzeczywistości. Wystarcza mu fakt przeciwstawienia myśli stronnictwa, idei własnej. Nie czas tu i nie miejsce na rozważanie składników tej idei. Brali ją na swe sztandary zarówno narodowi demokraci, jak i stronnicy Piłsudskiego; za każdym razem gdy wystawiano *Wyzwolenie*, w nieco innej perspektywie historycznej przed oczyma widzów „rozdierała się zasłona” (jak pisał świetnie o tym zjawisku Boy)<sup>11</sup>, świadcząc dobitnie o uniwersalności i wiecznej polskości tego dzieła. W idei Wyspiańskiego, wyłożonej przecież urywkowo i nie zawsze konsekwentnie, tkwił jednak pewien składnik budzący uwagę konserwatystów. Była nim fascynacja ideą państwa, i to państwa silnego, jeśli nie wręcz kult władzy państwowej. Z jednej strony naród, którego jedynie prawem jest „być jako państwo”, z drugiej zaś „każdy uczciwy Polak”, którego zadaniem jest „żeby siedział w kącie na swoich śmieciach i był” – rodziły zawsze u konserwatystów skojarzenia z własną doktryną.

O tym, że ta myśl ich nurtowała, zwłaszcza w kontekście postaci Starzewskiego i dialogu z *Wesela*, świadczy dobitnie jedna ze znacznie późniejszych polemik Stanisława Cata-Mackiewicza, której fragment przytoczę: „Pan Giełżyński [...] twierdzi, że pan Rosner nie był konserwatystą, bo bronił Wyspiańskiego. Gdyby pan Giełżyński zabrał się do studiów nad ideologią konserwatywną polską, a także nad tym, co można nazwać polityczną ideologią Wyspiańskiego, toby może zrozu-

<sup>10</sup> S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 5, Kraków 1959, s. 33. Trudno chyba o mniej złośliwą, a zarazem bardziej trafną (przynajmniej w świetle źródeł pamiętnikarskich) charakterystykę Tarnowskiego niż ta, którą daje Wyspiański: „...myśl każda, słowo więzi długo/ nim swoją ją uczyni sługą/ i wypowie z wiarą najgłębszą/ im płytszą będzie i tępszą”, *tamże*, s. 32-33.

<sup>11</sup> Zob. T. Boy-Zeleński, *Boy o Krakowie*, red. H. Markiewicz, Kraków 1968, s. 438-440.



miął, że Stanisław Wyspiański jest jednym ze współczynników młodej polskiej ideologii konserwatywnej”<sup>12</sup>. W tej wypowiedzi (wprawdzie „żubra”, a nie stańczyka) zdawała się tkwić supozycja duchowego związku pomiędzy Stańczykiem a jego galicyjskimi następcami, mająca rzutować na ówczesną aktualność konserwatyzmu.

Jeśli zastanawiając się nad dziejami symbolu partii konserwatywnej poświęciłem tyle uwagi Wyspiańskiemu, to tylko dlatego, iż podtrzymuję mój sąd wyrażony na początku. Był on, w moim przekonaniu, tym człowiekiem, który eksploatując symbol, raz na zawsze utrwalił w kulturze i świadomości Polaków taki, a nie inny obraz stańczyków. Obraz, który jednak rozpatrywany z bliska jest nieco różny od tego, jaki zazwyczaj próbują kształtować czy podręczniki szkolne, czy nie zawsze do końca przemyślane recenzje z *Wesela*.

Czy jednak droga, jaką wybrał Wyspiański, była całkowicie samodzielna? Z pewnością nie, bo limitował ją nie tylko Matejko, ale i kilka innych jeszcze obrazów wyprzedzających wizję *Wesela*. Niewątpliwie, jak wskazują na to historycy sztuki i literatury, istniał bliski związek między twórczością Malczewskiego a wieloma dokonaniem Wyspiańskiego. Najbardziej spektakularnymi przykładami tego związku były dwa płótna Malczewskiego powstałe w latach 1865-1867, a mianowicie *Melancholia* i *Błędne koło*, mogące stanowić wręcz antycypację zarówno finału, jak i samej idei *Wesela*<sup>13</sup>. Potwierdzeniem tego związku były zresztą nie tylko wypowiedzi obu artystów, ale i gest Wyspiańskiego przesyłającego Malczewskiemu egzemplarz *Wesela* z zakreślonym fragmentem<sup>14</sup>.

Obok twórczości Malczewskiego, do której jeszcze powrócę, inny jeszcze artysta, w tym czasie, wyprzedził na swoim obrazie moment konfrontacji Stańczyka z jego galicyjskimi epigonami. Mam tu na myśli mniej znany, choć po wystawie *Polaków portret własny* przywrócony temu właśnie kontekstowi obraz Leona Wyczółkowskiego, zatytułowany *Stańczyk*, a pochodzący z roku 1898. Idea błazna cierpiącego nad upadkiem polskiej racji stanu, którego symbolem miały być kukiełki notabli galicyjskich, jest już na dwa lata przed napisaniem *Wesela* ideą otrzymującą swój kształt artystyczny. Sam motyw kukiełek i szopki wyprzedzał zaś nie tylko dzieło Wyspiańskiego, ale również inne znaczące zjawisko Krakowa, w którym zresztą i młodszy konserwatysta mieli swój udział, a mianowicie przyszłe sławne szopki Zielonego Balonika.

Ostatnim portretem, nad jakim chciałbym się zatrzymać dłużej, jest portret Rudolfa Starzewskiego pędzla Malczewskiego. Bohater tego dzieła miał już wcześniej za sobą znaczący pastel twórcy *Wesela* obywateli się jednak bez stańczy-

<sup>12</sup> S. Cat-Mackiewicz, „Kto mnie wołał, czego chciał...”, Warszawa 1972, s. 47.

<sup>13</sup> Znakomicie analizuje to K. Wyka, [w:] *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, rozdz. 4, s. 32 i n.

<sup>14</sup> Był to fragment aktu I, sceny 24, stanowiący nawiązanie do licznych wersji *Zatrutej studni* Malczewskiego. Podobną chyba aluzję odnaleźć można w *Wyzwoleniu* (akt II, dialog z Maską 13).

kowskiej i „weselnej” symboliki. Malczewski namalował jego portret w roku 1921, kiedy Starzewski już nie żył; był to zresztą ostatni okres twórczości malarza na osiem lat przed jego śmiercią.

Portret Starzewskiego należy do najbardziej typowych dzieł tego okresu. Surowość, jeśli nie wręcz asceza pejzażowego tła, składającego się z ciemnego morza i ołowianego nieba, jest zaskakująca w spotykanej dotąd manierze portretów Malczewskiego. Za to postać Starzewskiego z narzuconym na ramiona cynobrowym, renesansowym płaszczem zdobnym dzwonkami i twarzą skrzywioną dumnym, ale i bolesnym grymasem – odcina się od owego tła tak ostrym, że wręcz raziącym kontrastem. W wyciągniętej ręce trzyma on kaduceus zakończony głową postarzałego i wychudłego Stanisława Koźmiana zdobną błazeńskim czepcem. Jest w tym portrecie doskonałość i skończoność formy równa portretom Matejki, jest wreszcie w pełni artystyczne złączenie człowieka-symbolu i symbolu-znaku godne kreacji Wyspiańskiego. Tym razem to „prawdziwy” stańczyk Koźmian służy neo-konserwatyście Starzewskiemu za znak stronnictwa, które w obrazie tym nie chce albo nie może legitymować się już matejkowskim archetypem. A może sens tego obrazu sprowadza się do dystansu, jaki dzieli Starzewskiego i jego głęboką metamorfozę duchową, którą przeszedł w latach wojny i odzyskania niepodległości, od przeszłości stańczykowskiej i „weselnej” zarazem. A może wreszcie oznacza zupełnie coś innego i jest jedynie tą wielką przepaścią pokoleń, o której tak miał napisać później Piłsudski: „Z pobytu mego w Wiedniu najbardziej zajęła mnie rozmowa, jaką miałem na obiedzie u p. Korytowskiego i to nie z p. Korytowskim, który miał ten sam typ co p. Jaworski i p. Biliński, ale z p. Koźmianem autorem słynnej niegdyś książki «Rzecz o 1863 roku». [...] Pamiętam dobrze, gdy mu opowiadałem o niezwykle hardym zachowaniu się wszystkich moich podwładnych w stosunku do armii austriackiej, jako odpowiedź na ciągle szykany, stosowane przez nią w stosunku do nas [...] to u p. Koźmiana stopniowo zapalały się niebieskie oczy i widać było człowieka, który ongiś przeżył sam wypadki 1863 roku. Zawsze mówiłem, że miałem do czynienia z dwoma pokoleniami: jedno co umiało walczyć i żyć w wojnie, drugie – które uległo i dobrze się czuło w niewoli”<sup>15</sup>. Portret ten może mieć wiele jeszcze interpretacji, każda z nich wydaje się prawdziwą i wątpliwą zarazem. Jest on jednak, w moim przekonaniu, zamknięciem wielkiej drogi, jaką przebyło stronnictwo i jego symbol, prawdziwy zaś sens obrazu pozostanie wspólną tajemnicą jego twórcy i modela.

Portret Starzewskiego należał do ostatnich już dzieł malarskich, w których krakowscy konserwatyści i ich symbol pojawili się w sposób tak jednoznaczny. Również i literatura międzywojnia przestała eksploatować ten związek, który zarówno w sferze artystycznej, jak i politycznej stał się już historią. Jeśli publicystyka II Rzeczypospolitej używała jeszcze tej nazwy, to coraz częściej towarzyszyła

<sup>15</sup> J. Piłsudski, *Pisma zbiorowe*, t. 9, Warszawa 1930-1933, s. 318-319.

jej świadomość, że wskazuje jedynie na genealogię konserwatywnej grupy krakowskiej, nie zaś na jej aktualne oblicze. Również i sami konserwatyści, świadomi tego faktu, może nawet lepiej niż ich adwersarze, unikali historycznych i symbolicznych asocjacji, dając jasno do zrozumienia, iż ten rozdział swojej historii uważają za zamknięty. Zresztą wypada dodać w tym miejscu, że dla pokolenia Władysława Leopolda Jaworskiego, Stanisława Estreichera i innych neokonserwatystów stańczycy zawsze byli jedną, zamkniętą historycznie generacją twórców *Teki*, korzystanie zaś z nazwy i symboliki odbywało się w ich przypadku raczej siłą rozpędu i mocą trwania owego symbolu w społeczeństwie, choć z pewnością nie bez ich aprobaty.

W ten sposób dokonywał się ostateczny rozwód Stańczyka i jego imienników. Pierwowzór wracał do swej samotnej egzystencji z obrazu Matejki, stronictwu zaś, a potem historykom, pozostawała utrwalona w przeszłości nazwa.

Zamierał też w ten sposób cały układ symbolicznych powiązań, jaki starałem się chociaż po części pokazać. Zamierał, co nie znaczy, że znikał – czas przesunął go jedynie w sfery mitów narodowych, pozwalając mu okrywać się szlachetną patyną historyczności. Czas również dokonywał innego jeszcze dzieła, tak charakterystycznego dla każdego rodzaju mitów, a mianowicie wygładzał jego kontury i wewnętrzne sprzeczności, stwarzał pewną homogeniczną, wewnętrzną spójność, wreszcie pozwalał na zapomnienie, po to tylko, by w stosownej chwili móc przypomnieć go z całą jego jaskrawością.

I chyba właśnie dziś, w stulecie wystawienia *Wesela*, chwila taka ma miejsce, świadcząc raz jeszcze o wielkości Wyspiańskiego.

